Día das letras galegas 2025

A CANTAREIRA DAS CANTIGAS

Unha historia das taboiñas de colisión medievais I

A CANTAREIRA DAS CANTIGAS
Unha historia das taboiñas de colisión medievais I..
© Daniel S. Polo. 2025

Portada: Cantiga 330
Dibujo y composición de Daniel S. Polo

Edición No Venal

Unha historia das taboiñas de colisión medievais I

A CANTAREIRA DAS CANTIGAS

Daniel S. Polo
Lugo

Día das letras galegas
2025

UNHA HISTORIA DAS TABOIÑAS DE COLISIÓN MEDIEVAIS I

A CANTAREIRA DAS CANTIGAS

"Después fiz muchas cantigas, de dança e troteras,
para judías e moras e para entendederas,
para en instrumentos de comunales maneras;
el cantar que non sabes, oilo a cantaderas.
(copla 1513)

Introdución

Neste proxecto propoñémonos abordar un instrumento de percusión que, aínda que hoxe practicamente esquecido, tivo unha notable presenza na iconografía e escultura medieval entre os séculos XII e XV. Trátase das taboíñas de colisión, representadas con frecuencia en códices iluminados e nos capiteis de diversos claustros conventuais da Península Ibérica. A pesar da súa difusión na Idade Media, este instrumento caeu en desuso e foi progresivamente borrado da memoria colectiva, en parte pola súa aparente sinxeleza e por teren sido confundidas con outros obxectos de forma semellante pero función musical distinta.

Nas páxinas que seguen intentaremos reconstruír a súa morfoloxía, comprender a súa técnica de execución e propoñer algunhas hipóteses sobre os seus posibles construtores e contextos de uso. Así mesmo, advertiremos sobre a frecuente confusión con outros idiófonos de colisión cuxa mecánica interpretativa ou simbólica non coincide coa das auténticas taboíñas medievais.

Os xograis músicos do Rei Sabio

Durante a segunda metade do século XIII, na corte do rei Afonso X o Sabio, comeza a xestarse unha das coleccións musicais e literarias máis destacadas da Idade Media hispánica: as *Cantigas de Santa María*. Este conxunto de composicións en honra á Virxe María, redactadas en galego-portugués, relata unha serie de milagres atribuídos á Virxe, e chegou até nós a través de catro códices de extraordinario valor.

O primeiro deles, actualmente custodiado na Biblioteca Nacional de España en Madrid, é coñecido como o códice de Toledo, debido a que permaneceu na catedral desa cidade até 1869. O segundo, conservado na Biblioteca Nacional Central de Florencia, recibe o nome de códice de Florencia. Os outros dous atópanse na Biblioteca do Mosteiro de San Lourenzo do Escorial: o chamado códice Rico, que contén 198 cantigas e unha rica ornamentación, e o denominado códice dos Músicos, que reúne 417 cantigas acompañadas dunha extensa serie de miniaturas, corenta en total, que constitúen un verdadeiro tesouro iconográfico para o estudo dos instrumentos musicais medievais.

Unha destas representacións atópase na cantiga 330, onde se ilustra un dúo de músicos. Un deles toca o que parece ser un instrumento de palleta dobre, probablemente unha xirimia ou un albouque, antecesores do actual óboe. Ao seu carón aparece unha figura feminina, sentada, vestida con roupas dun intenso cor vermello. O iluminador quixo representar que está cantando: a boca entreaberta mostra a dentadura, detalle que reforza a intención expresiva da escena. A muller ergue os brazos, e nas súas mans sostén unhas taboiñas rectangulares que constitúen o obxecto central do noso estudo.

A falta dunha denominación establecida e consensuada, referirémonos a elas como "***taboiñas de colisión medievais"***.

Cada man sostén dúas taboíñas: unha mantense firme contra a palma mediante a presión do polgar, mentres que a outra, suxeita cos dedos restantes, queda libre para golpear á súa compañeira. Este xesto suxire unha función rítmica, como acompañamento ao instrumento melódico executado polo seu compañeiro.

Esta non é, porén, a única representación destas taboiñas. Podemos documentar a súa presenza con certa frecuencia na iconografía do século XII, e ao longo deste estudo analizaremos como os distintos artistas e artesáns medievais nos transmiten claves sobre a súa morfoloxía, técnica de execución e contexto de uso.

A xograresa de Santa María de L'Estany

Ao norte da comarca barcelonesa do Bages atópase a pequena localidade de L'Estany, célebre por diversos motivos, entre os que destaca o seu mosteiro dedicado a Santa María, considerado unha das xoias do románico catalán.

O claustro, de planta cadrada, comezou a edificarse pola galería norte cara a mediados do século XII, e foi concluído, probablemente, pola galería sur a finais do século XIII ou comezos do XIV. A súa rica iconografía é un compendio de escenas bíblicas —tanto

Daniel S. Polo

do Antigo como do Novo Testamento—, desde a creación de Adán e Eva até o Calvario de Cristo. A estas súmanse motivos de carácter profano e ornamental: elementos vexetais, aves, feras, seres fantásticos e formas xeométricas que revelan a complexa cosmovisión da época.

Na galería leste, un dos capiteis esculpidos con especial delicadeza presenta unha escena de notable interese musical. Nela aparece o que semella ser un xógrar, vestido cunha túnica curta, que interpreta un instrumento cordófono —probablemente unha fídula—, apoiado no pescozo e fregado cun arco na man dereita, mentres co pé esquerdo marca o ritmo da súa interpretación.
Ao seu carón, unha figura feminina —unha xograresa—, con melena longa, vestida con saias que chegan até o chan e cun chamativo tocado de forma triangular, sostén á altura do peito unhas taboíñas de colisión. Suxeita con forza dúas taboíñas en cada man, posiblemente de madeira, e semella percutilas con enerxía, acompasando a súa execución co movemento da perna dereita.

Estamos así ante unha representación singular dun dúo musical en pleno acto de interpretación, na que tanto o xesto como a disposición corporal de ambos personaxes reforzan o carácter dinámico da escena. Porén, como veremos nos seguintes apartados, este tipo de dúos non constitúe unha constante iconográfica. As representacións de músicos medievais poden adoptar múltiples configuracións, desde intérpretes solitarios até conxuntos numerosos, e con diversidade de instrumentos e roles expresivos.

Os músicos e danzantes de Sant Cugat del Vallès

No claustro románico do Mosteiro de Sant Cugat del Vallès, edificado no século XII e considerado un dos máis importantes de Cataluña, atopamos unha escena singular que reforza a presenza da música e da danza na escultura medieval. Na galería leste, case na súa parte central, un dos capiteis interiores presenta unha composición de notable dinamismo: catro danzantes aparecen invertidas, co corpo completamente boca abaixo, vestidas con longas saias e apoiando as mans no chan nunha postura contorsionada que denota un coñecemento preciso do movemento corporal e unha intención expresiva non meramente decorativa.

Intercalados entre as figuras danzantes, aparecen catro músicos. Un deles interpreta un instrumento de vento —probablemente unha frauta ou albogue— mentres que os outros tres portan as mesmas taboíñas de colisión rectangulares descritas en apartados anteriores. Estas taboíñas, suxeitas por pares, represéntanse nunha posición frontal á altura do peito, reforzando a idea do seu uso como idiófonos rítmicos.

Coincidimos coa lectura do investigador Juan Antonio Olañeta, quen estudou e documentou este e outros claustros románicos cataláns, cando afirma que dous destes músicos, vestidos con túnicas curtas, representan claramente figuras masculinas. A terceira figura, en cambio, leva unha saia longa e un peiteado con raia central, o que suxire con bastante probabilidade que se trata dunha muller. Esta figura feminina, ao igual que a xograresa de L'Estany, adianta unha perna en actitude de marcar o compás, integrando o seu xesto corporal na dinámica do conxunto escénico.

Daniel S. Polo

Este capitel, polo tanto, enriquece o corpus de representacións iconográficas de taboíñas de colisión na escultura medieval peninsular e subliña a participación activa das mulleres en contextos musicais de tradición profana ou ritualizada, cuxo análise convida a reconsiderar o papel da danza, o xénero e o ritmo no imaxinario plástico románico.

A danza de Salomé na catedral de Tudela

A 94 km de Pamplona, e como capital da comarca coñecida como A Ribera, atópase a cidade de Tudela. De orixe musulmá, permaneceu baixo dominio islámico até 1119, cando foi conquistada por Afonso I o Batallador. Medio século máis tarde, iniciouse a construción dun novo templo cristián sobre a antiga mesquita maior, que sería coñecido como a catedral de Santa María ao segregarse a cidade da diocese de Tarazona.

O claustro, de planta rectangular, está rodeado por columnas pareadas coroadas por grandes capiteis sobre os que se apoian arcos de medio punto. Na ala sur, datada no século XII, atópase un capitel de grande interese para o estudo organolóxico, dedicado á figura de San Xoán Bautista, e en concreto, á escena do baile de Salomé, episodio indirectamente mencionado nos evanxeos sinópticos e amplamente difundido durante a Idade Media na iconografía europea.

Na cara sur do capitel represéntase a escena do banquete de Herodes. Nela aparece Salomé de pé, sostendo coa súa man dereita unhas taboíñas de colisión rectangulares, mentres atende á súa nai, Herodías, quen lle aconsella solicitar ao seu tío-padrastro Herodes a cabeza de Xoán o Bautista como recompensa pola súa danza. Na cara leste do mesmo capitel, móstrase a continuación do relato. Salomé, vestida cunha túnica longa, cinguida e de mangas anchas, sostén novamente as taboíñas de colisión, agora en alto, en actitude de danza.

Esta representación non debe entenderse como unha afirmación literal de que Salomé utilizase este instrumento no seu baile. Trátase, máis ben, dun exemplo de actualización do relato bíblico por parte do escultor, que viste aos personaxes con roupaxes propios do século XII e pon nas mans da danzante un obxecto recoñecible e relevante no seu contexto cultural.

Alén da súa fidelidade narrativa, a escena ofrece un testemuño valioso sobre a difusión e familiaridade do uso de taboíñas de colisión en ambientes cortesáns e danzantes do románico hispánico, até o punto de seren empregadas como atributo identificativo dunha bailarina no marco dun relato sagrado.

A bailarina de Limoges

Voltamos ao século XIII e abandonamos a península ibérica para nos internar no corazón da actual Francia. No Museo Metropolitano de Arte de Nova York consérvase unha das máis importantes coleccións de arte do mundo, que abrangue desde a antigüidade clásica até os nosos días, con pezas procedentes de todos os continentes.

Entre as obras medievais máis destacadas do museo atópase un espléndido medallón en cobre dourado con esmalte *champlevé* de Limoges, datado entre os anos 1240 e 1260.

Daniel S. Polo

Esta peza, circular e de tamaño medio, mostra no seu centro a un trovador ou músico cortesán, representado en posición semiaxoellada mentres interpreta unha melodía cun instrumento de vento cuxa forma recorda ao albogue descrito na Cantiga 330 do códice de Afonso X o Sabio.

Ao seu carón, unha figura feminina inicia unha danza, levantando lixeiramente un dos pés, mentres sostén con ambas mans unhas taboíñas de colisión de forma rectangular. A disposición do corpo e o xesto expresivo suxiren un movemento acompasado, marcado polo son das taboíñas, que permiten á bailarina marcar o ritmo en sincronía co instrumento melódico.

A escena está enmarcada por unha decoración vexetal de carácter esquemático que rodea aos personaxes e se estende cara ao bordo do medallón. Como ocorre noutras representacións da época, a escena está impregnada dun simbolismo cortesán e lúdico no que o baile e a música actúan como expresión refinada da arte trobadoresca.

A Biblia dos cruzados

Coñecida por diversos nomes ao longo da súa historia –Biblia de San Luís, Biblia de Maciejowski, Biblia do Shah Abbás ou, pola súa actual localización, Biblia Morgan– esta obra é un dos testemuños máis fascinantes da arte manuscrita do século XIII. Foi elaborada cara a 1244–1254, probablemente en París, por encargo de Branca de Castela para o seu fillo, o futuro Luís IX de Francia. Actualmente consérvase na Morgan Library & Museum de Nova York (MS M.638).

Na súa forma orixinal, a obra contiña 48 folios ilustrados por ambas as dúas caras con escenas do Antigo Testamento, distribuídas en rexistros horizontais cun notable despregue cromático, riqueza narrativa e refinamento iconográfico. Máis tarde engadíronse textos explicativos en latín, hebreo e persa, que corresponden a distintos períodos da súa transmisión e apropiación por culturas diversas.

Boa parte das escenas están protagonizadas polo rei David, cuxa vida permite ao iluminador representar episodios de ledicia, procesións e celebracións que implican músicos e danzantes. Nelas despreg a un auténtico catálogo de instrumentos, non necesariamente históricos, senón contemporáneos á Francia do século XIII, como é habitual neste tipo de manuscritos.

En tres folios aparecen representacións explícitas de idiófonos de colisión que responden ás características formais das taboíñas, aínda que cunha evolución perceptible na súa forma.
No folio 29r, David regresa vitorioso tras derrotar a Goliat. Un grupo de mulleres recíbeo con cantos, danzas e instrumentos musicais: un cordófono de arco, dous pandeiros (un cadrado e outro redondo, este último tocado con baquetas), e unha figura feminina que ergue no alto unhas taboíñas de colisión. Estas xa non presentan a forma rectangular habitual, senón que mostran extremos redondeados, o que indica unha posible evolución formal ou unha estilización artística.

As taboíñas volven aparecer no folio 39r, na escena de David fronte á casa de Obed-Edom, tocando a arpa á fronte dunha comitiva que transporta a Arca da Alianza.

Daniel S. Polo

Acompáñano outros músicos: un instrumentista con frauta de tres buratos, que emprega a man esquerda mentres coa dereita fai soar unha campaíña; un novo pandeiro cadrado; dúas longas trompetas ao fondo e, novamente, unhas taboíñas ovais claramente visibles, axitadas por unha danzante.

Por último, no folio 39v, a escena continúa co traslado definitivo da Arca a Xerusalén. David sacrifica un boi e un touro cada seis pasos, rodeado polos mesmos instrumentos e danzantes que no folio anterior, reafirmando a presenza reiterada e significativa das taboíñas de colisión no corpus iconográfico desta biblia.

A danzante da Catedral de Teruel

A catedral de Santa María de Mediavilla, na cidade de Teruel, constitúe un dos exemplos máis destacados da arquitectura mudéxar en Aragón. A súa construción iniciouse a finais do século XIII, combinando na súa decoración a tradición artística islámica con achegas da arte cristiá occidental. Este sincretismo maniféstase tanto nos elementos ornamentais como no programa iconográfico que adorna a cuberta de madeira da súa nave central.

A cuberta foi realizada por obradoiros de carpinteiros e artesáns musulmáns –probablemente mudéxares– que empregaron técnicas como o alfarxe con decoración pintada, seguindo esquemas xeométricos, vexetais, caligráficos e figurativos. A esta base incorporáronse escenas profanas e relixiosas, retratos, motivos fantásticos e momentos da vida cotiá, o que converte esta cuberta nun testemuño excepcional do imaxinario medieval aragonés.

Tras os danos sufridos durante a Guerra Civil Española, boa parte da cuberta foi destruída. Algúns fragmentos orixinais foron trasladados ao Museo Arqueolóxico Nacional en Madrid, onde actualmente se conservan e poden observarse a unha altura accesible que permite apreciar con detalle a súa execución.

Nunha das tabicas do lado dereito da primeira sección da cuberta, na fila inferior de figuras humanas, atópase unha representación especialmente relevante para o noso estudo: unha muller, vestida cunha saia longa e axustada á cintura baixa, aparece en actitude de danza. A súa perna dereita adiántase e cruza lixeiramente sobre a esquerda, nunha pose que suxire movemento. En ambas as dúas mans sostén unhas taboíñas de colisión rectangulares, cuxa posición, lixeiramente elevada, parece acompañar o xesto coreográfico. Sobre ela, nun nivel superior da mesma composición, outra figura feminina interpreta un instrumento de corda fregada, o que suxire unha escena de música e danza combinadas.

Esta representación de finais do século XIII forma parte dos testemuños máis antigos da península ibérica nos que se documenta, de forma explícita, o uso de taboíñas de colisión por parte dunha figura danzante. Reforza ademais a presenza destas prácticas dentro dun contexto eclesiástico que non excluía da arte sacra determinadas imaxes profanas ou cotiás.

Daniel S. Polo

A danza de Miriam nas Haggadot medievais iluminadas

A Haggadá (en hebreo, הַגָּדָה, haggadá) é un texto litúrxico xudeu que se utiliza durante a cea ritual de Pésaj (a Pascua xudía). A súa finalidade principal é relatar o Éxodo de Exipto, segundo se expón no libro bíblico do mesmo nome. A palabra haggadá significa literalmente "relato" ou "narración", en alusión ao mandato de contar aos fillos a historia fundacional do pobo de Israel (Éxodo 13:8).

A partir da Idade Media, comezaron a producirse Haggadot (plural de Haggadá) iluminadas en diferentes rexións de Europa. Entre as máis destacadas atópanse as procedentes do ámbito sefardí, particularmente as elaboradas en Cataluña, nas que conflúen elementos culturais xudeus, cristiáns e musulmáns. Estas obras eran habitualmente encargadas por familias xudías acomodadas e reflicten tanto a relixiosidade como a vida social e estética da época.

Un dos exemplos máis notables é a coñecida como Hagadá Dourada (Golden Haggadah), un manuscrito hebreo iluminado producido en Cataluña cara a 1300–1320, hoxe conservado na British Library de Londres (MS. 27210). Este manuscrito contén 56 miniaturas sobre fondo dourado que ilustran pasaxes do Xénese e do Éxodo, cunha notable riqueza iconográfica e unha clara influencia do gótico lineal e da arte mudéxar.

O seu valor é tanto relixioso como histórico e artístico, ao constituír unha fonte fundamental para coñecer a cultura visual das comunidades xudías na Coroa de Aragón. A escena máis relevante para nós e o estudo da danza e da música no contexto bíblico é a que aparece no folio 15r, onde se representa o episodio da danza de Miriam tras o paso do mar Vermello, baseado en Éxodo 15:20–21. Nesta miniatura, Miriam, a irmá de Moisés, aparece portando un pandeiro de forma cadrada, acompañada por varias mulleres que tamén levan instrumentos musicais. Entre estes identifícase un laúde, un pandeiro redondo e, significativamente, unhas taboíñas de colisión, cuxa morfoloxía lembra aos idiófonos que aparecen noutras manifestacións iconográficas medievais hispánicas xa vistas, como a cuberta mudéxar da catedral de Teruel.

Estas taboíñas, tocadas por unha das danzantes en actitude de movemento, constitúen un testemuño clave no estudo organolóxico dos idiófonos de colisión na península ibérica antes da aparición das castañolas propiamente ditas. A escena reflicte a forma en que os artistas medievais incorporaban elementos contemporáneos á hora de representar episodios sagrados, adaptándoos ao seu contexto cultural e visual.

Este tipo de representacións tamén se atopan noutras Haggadot sefardíes, como a coñecida como Hagadá hispano-morisca (British Library, MS. Oriental 2737), onde no folio 86v aparece tamén a escena do Cántico do mar, con mulleres en actitude celebratoria, tocando outros instrumentos.

Así, a Hagadá Dourada e outras Haggadot iluminadas son textos relixiosos que permiten estudar a confluencia entre relixión, arte, música e danza. O caso de Miriam e as mulleres danzantes constitúe unha representación gráfica do uso de taboíñas de colisión por parte de mulleres, o que subliña o seu valor para a historia da música na Idade Media.

Daniel S. Polo

Boecio e a representación do son: idiófonos no manuscrito napolitano V.A.14 (c. 1350)

O manuscrito V.A.14, conservado na Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III de Nápoles, é unha copia iluminada de mediados do século XIV que contén dous tratados fundamentais do pensamento tardoantigo: *De arithmetica* e *De musica*, de Boecio (Anicius Manlius Severinus Boethius, ca. 480–524). A obra *De musica* foi especialmente influente na Idade Media, polo seu enfoque neopitagórico e a súa autoridade doutrinal ao integrar a música no cuadrivio como unha das ciencias matemáticas.
Este códice, producido cara a 1350 probablemente no sur de Italia, destaca pola súa rica iluminación gótica e por incluír unha iconografía que ilustra conceptos musicais e aritméticos. Unha das miniaturas máis relevantes para a nosa historia representa varias figuras humanas en escenas relacionadas co son e o ritmo. Entre os instrumentos que poden identificarse con claridade atópanse uns idiófonos de colisión que, pola súa forma, lembran, de novo, a taboíñas ou pezas similares ás que aparecen na iconografía hispánica dos séculos XII e XIII.

Aínda que Boecio non trata instrumentos musicais nun sentido técnico —senón máis ben abstracto e filosófico—, a inclusión deste tipo de instrumentos nas miniaturas revela a mediación cultural do iluminador, que introduce obxectos do entorno cotián para visualizar conceptos teóricos.

Este exemplo é significativo por tratarse dunha fonte non narrativa nin bíblica, senón estritamente didáctica. Ademais, a datación relativamente tardía do manuscrito, cara a 1350, suxire que o uso e representación de taboíñas de colisión persistiu como referente visual cando menos ata mediados do século XIV, aínda que cun carácter simbólico e pedagóxico máis que litúrxico ou celebrativo.

As “bailadeiras” do Cancioneiro da Ajuda

O *Cancioneiro da Ajuda* é un códice da lírica galaico-portuguesa. Foi copiado no último terzo do século XIII nun entorno cortesán, probablemente vinculado á corte de Afonso X ou á nobreza portuguesa próxima ao mosteiro de Alcobaça. O manuscrito, conservado hoxe na Biblioteca Nacional de Lisboa (Cod. Ajuda 1185), contén un repertorio de *cantigas de amor* —poesía lírica de carácter trobadoresco—, aínda que quedou inacabado e sen notación musical. Con todo, as súas ricas iluminacións marxinais ofrecen unha xanela única ao mundo visual, social e artístico da corte medieval.

Aínda que escasas en número, as súas representacións de músicos, cantores e bailarinas proporcionan información concreta sobre a presenza e uso de instrumentos no contexto da lírica trobadoresca. Especialmente relevante é o conxunto de sete “bailadeiras” que aparecen empuñando taboíñas de colisión.

As taboíñas que portan estas mulleres son sempre dous pares por figura, un en cada man, de forma rectangular, sen decoración visible e suxeitas firmemente coa palma, sen indicios de que se introduzan entre os dedos nin que colguen mediante cordóns. Esta forma de suxeición —sólida, frontal, controlada— exclúe por completo a identificación con castañolas ou tesoletas, tanto pola súa forma como pola súa técnica de execución.

Daniel S. Polo

Desde o punto de vista organolóxico, estas taboíñas deben clasificarse como idiófonos de colisión, anteriores á aparición documentada das castañolas a finais do século XV. O seu estudo permite afondar na historia dos instrumentos de percusión manual na península ibérica e desmontar certas lecturas anacrónicas que pretenden identificar estes instrumentos medievais coas castañolas modernas.

Testemuño visual na igrexa do Sangue (Líria)

A igrexa de Santa María ou do Sangue en Líria, edificada entre finais do século XIII e comezos do XIV sobre os restos dunha antiga mesquita alxama. Este templo destaca especialmente pola súa singular cuberta de madeira a dúis augas, sostida por cinco arcos diafragma apuntados, e polo extraordinario artesonado policromado que a decora, onde conflún elementos ornamentais tanto mudéxares como góticos.

O artesonado presenta unha rica iconografía que inclúe motivos vexetais, heráldicos como a flor de lis, animais fantásticos e escenas de temática cabaleiresca. A policromía orixinal, dominada por tons vermellos e dourados, conservouse en grande medida, se ben algunhas zonas amosan desgaste debido ao paso do tempo e a diversas intervencións.

Este tipo de cuberta, característico de moitas igrexas construídas tras a Reconquista, responde a unha solución arquitectónica máis económica ca as bóvedas de pedra, e evidencia a persistencia de formas construtivas de raíz andalusí integradas no contexto cristián.

A escena que nos interesa está enmarcada entre columnas decoradas con capiteis e fustes retortos, un motivo ornamental frecuente no mudéxar valenciano. No centro sitúse unha palmeira estilizada, símbolo da árbore da vida, que actúa como eixo de simetría compositiva.

A ambos lados da árbore atópanse os dous protagonistas: Á esquerda, un xograr masculino de cabelo longo e ondulado toca un instrumento de corda fregada con arco, que pola súa forma pódese identificar como unha fídula ou viella primitiva, antecesora directa do violín. A súa postura é relaxada pero concentrada, co instrumento apoiado no ombreiro e o arco sostido na man dereita. Á dereita, unha figura feminina coroada, identificada como unha cortesá, preséntase en actitude de danza. Leva os brazos en alto, cos cóbados lixeiramente dobrados, e sostén en cada man un par de taboiñas de colisión. Estas represéntanse como obxectos rectangulares, claramente separados entre si, nunha posición que indica que están sendo percudidas. A figura feminina adopta unha pose corporal dinámica, coas pernas lixeiramente dobradas e a cadeira xirada, o que suxire movemento rítico ao compás da música. Este xesto, unido ao uso dos idíofonos, indica que está a danzar e marcar o ritmo coas taboiñas, nunha manifestación conxunta de música, xesto e danza.

Estas representacións son valiosas fontes iconográficas que ofrecen información sobre a instrumentación e as prácticas musicais durante a Idade Media, especialmente na península ibérica, onde as influencias cristiás e islámicas se entrelazaban na arte e na cultura.

A igrexa de Valdeavellano e as súas pinturas medievais

Na igrexa parroquial de San Ildefonso en Valdeavellano (Guadalaxara) consérvanse fragmentos de pintura mural de notable interese iconográfico. Situadas na zona do baptisterio e en elementos estruturais como vigas de madeira, estas pinturas —malia o seu estado fragmentario— ofrecen testemuños do imaxinario relixioso e musical do período baixo-medieval.
Entre as escenas conservadas destaca un fragmento de carácter apocalíptico que representa un conxunto de figuras tocando instrumentos musicais.
A imaxe representa unha escena pintada orixinalmente sobre as vigas de madeira da igrexa de San Ildefonso en Valdeavellano (Guadalaxara), concretamente na área do baptisterio. Nela aparecen cinco figuras humanas dispostas en liña. Todas levan túnicas medievais longas, cinguídas cun cinto, e presentan cabelos brancos e longos.

A primeira figura, situada á esquerda e vestida cunha túnica azul, toca un instrumento de corda con arco que pode interpretarse como unha fídula, mentres observa o resto das figuras.
A segunda figura, vestida cunha saya bicolor, estende ambos os brazos e sostén en cada man un par de **taboiñas de colisión**. Estas represéntanse en actitude de uso, cos brazos erguidos e as taboiñas en paralelo, listas para seren percudidas entre si, suxeitas dun modo que lembra algunhas das figuras das bailareiras do *Cancioneiro da Ajuda*.
Ao seu carón, a terceira figura, cunha saya azul e situada no centro da escena, interpreta un instrumento de corda que apoia sobre o peito.

A cuarta figura representa un músico que executa gaita e tamboril ao mesmo tempo, unha práctica ben documentada na tradición hispánica desde época medieval ata a actualidade. O músico sostén o tamboril (un pequeno tambor) e percúdeo cunha baqueta, mentres sopra unha frauta de tres buratos ou gaita rústica, típica de músicos solistas que acompañaban danzas.

A quinta figura, situada no extremo dereito, tamén sostén taboiñas de colisión. A súa postura é claramente danzante, coas pernas abertas en movemento e os brazos activos, o que suxire que non só produce son rítmico, senón que acompaña ese ritmo co corpo, integrando música e danza.

O fondo escuro da recreación permite destacar as cores vivas das túnicas e os xestos musicais das figuras. Aínda que a pintura orixinal se atopa moi deteriorada, unha nova reconstrución permite identificar claramente os instrumentos e o carácter musical da escena.

A pintura de Valdeavellano, aínda que conservada de maneira parcial, enriquece o corpus iconográfico dos instrumentos musicais representados na Idade Media hispánica e confirma a presenza das taboiñas como parte do repertorio rítmico popular, tanto en escenas lúdicas como naquelas de significación relixiosa ou mística.

Iconografía musical no Gótico asturiano: As taboiñas do claustro de San Salvador

A Catedral de San Salvador de Oviedo, unha das xoias do gótico asturiano, érguese sobre unha historia arquitectónica que abarca varios séculos. Iniciada no século XIII

Daniel S. Polo

sobre os restos de anteriores templos prerrománicos, a súa construción prolongouse ata o século XVI, o que explica a riqueza estilística dos seus elementos. O seu claustro, de factura gótica, foi edificado no século XIV e constitúe un dos espazos máis destacados do conxunto catedralicio. Este espazo desempeñou funcións litúrxicas, de recollemento e converteuse nun lugar de expresión simbólica e artística, onde se integran diversos elementos escultóricos de notable interese iconográfico.

A representación escultórica que nos interesa atópase na ala leste do claustro, á dereita tras acceder desde a ala sur. Neste tramo consérvase un grupo escultórico moi deteriorado, aínda que recoñecible, que representa unha escena musical de carácter profano. No centro distínguese a figura dunha muller que toca o que semella ser unha zanfona, acompañada doutro músico que interpreta un instrumento de vento mentres sostén un tamboril. Nas proximidades atópase unha terceira figura feminina portando un par de **taboiñas de colisión**. Aínda que unha das pezas está moi desgastada pola erosión, a outra conserva con claridade a súa forma rectangular, acorde cos modelos iconográficos habituais deste tipo de instrumento.

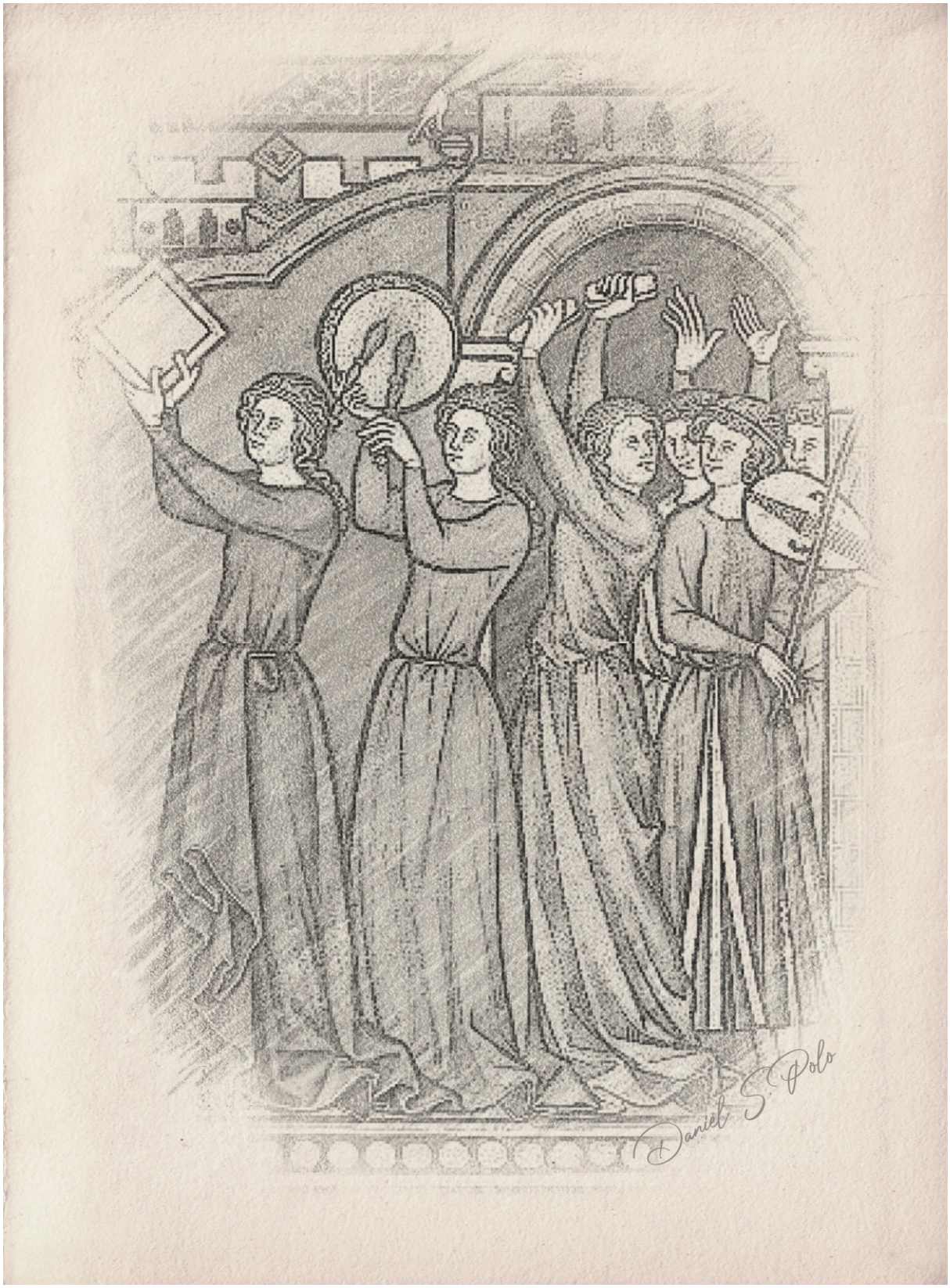
Tanto Velasco Arnaldo como García de la Cuesta, que repararon nesta figura nos seus respectivos estudos, coinciden en identificar inequivocamente o instrumento como unhas **taboiñas de colisión**, o que reforza o seu interese organolóxico no contexto da escultura medieval peninsular.

Os anxos músicos: taboiñas na Catedral de Santa María de Xirona

A Catedral de Santa María de Xirona, situada no corazón do casco histórico da cidade, foi construída entre os séculos XI e XVIII, o que lle confire unha notable superposición de estilos arquitectónicos que abranguen desde o románico ata o barroco, pasando por un destacado período gótico.
Entre os seus elementos máis sobresaíntes atópanse a maxestosa nave gótica —a máis ancha do mundo na súa tipoloxía—, así como o coro e a portada, ambos de gran riqueza ornamental. Neste contexto artístico e litúrxico, o programa escultórico da catedral incorpora numerosas representacións de anxos músicos, expresión do ideal medieval da música como reflexo da orde divina.

Para localizar o noso obxecto de estudo debemos dirixirnos á cadeira coral. Nela represéntase unha escena —entre outras— con dous anxos músicos: á esquerda, un anxo interpreta un instrumento de vento, asociado tradicionalmente á música cerimonial. Á dereita, outro anxo sostén en ambas mans un par de **taboiñas de colisión**.
A diferenza das representacións máis comúns, nas que estes instrumentos adoitan aparecer con forma plana e rectangular, as pezas aquí adoptan unha morfoloxía máis arredondada, que lembra ás *naccare de Turchi* ilustradas por Filippo Bonanni no seu *Gabinetto Armonico*, referencia que abordaremos máis adiante.
Esta talla resulta especialmente significativa pola claridade coa que se esculpen as taboiñas e polo contexto no que se insiren.

A presenza deste idiófono de percusión nas mans dun anxo confirma a súa aceptación dentro do repertorio iconográfico sacro e suxire unha valoración estética e simbólica elevada. Lonxe de ser relegado ao ámbito profano, o instrumento intégrase aquí como


Daniel S. Polo

parte da harmonía celestial, onde mesmo os sons rítmicos adquiren unha función espiritual e nobre.

As taboiñas de colisión na vidreira da Catedral de León

A Catedral de Santa María de León, coñecida popularmente como a *Pulchra Leonina*, é unha das culminacións do gótico clásico na Península Ibérica. A súa construción comezou a mediados do século XIII, baixo a influencia directa do gótico francés, e destaca pola súa lixeireza estrutural, o seu alzado elegante e, sobre todo, pola extraordinaria colección de vidreiras que conserva, unha das máis amplas e antigas de Europa. O conxunto vidrado da catedral constitúe un verdadeiro "museo da luz" medieval, con máis de 1.800 metros cadrados de vitrais, que abarcan desde o século XIII ata o XX.

A función das vidreiras na arte gótica ía máis alá da simple decoración: eran un medio catequético que iluminaba literalmente —e metaforicamente— aos fieis. As escenas representadas relatan episodios bíblicos, vidas de santos, escenas alegóricas e elementos decorativos que constitúen un valioso testemuño visual da mentalidade, estética e vida cotiá medieval. Dentro deste contexto, algunhas vidreiras ofrécennos representacións musicais, con instrumentos que reflicten tanto a realidade sonora do momento como os seus simbolismos espirituais.

A imaxe que nos ocupa procede dunha das vidreiras situadas na zona sur da catedral, e presenta unha escena de forte contido simbólico: un personaxe masculino, posiblemente un xograr, aparece vestido cunha túnica branca e manto vermello, portando un instrumento de corda —probablemente unha fídula— mentres unha figura feminina, de menor tamaño, leva túnica morada e sostén en alto dúas **taboiñas** na súa man dereita, en actitude claramente musical.

As taboiñas represéntanse como dúas pezas alongadas de cor branca, separadas entre si, o que suxire que se trata dun idiófono de colisión que se golpea ritmicamente para acompañar o canto ou a danza. A man que as sostén está levantada á altura do rostro, cos dedos lixeiramente separados, mentres que o par da outra man repousa abaixo, o que coincide coa forma de execución das taboiñas de colisión coñecida noutras representacións medievais.

Conclusión do primeiro capítulo: As taboiñas de colisión na iconografía medieval

O percorrido realizado neste primeiro capítulo permitiu reconstruír un amplo e diverso corpus de testemuños visuais sobre as **taboiñas de colisión** na Idade Media, especialmente no contexto hispánico. Desde as *Cantigas de Santa María* de Afonso X ata as miniaturas das *Hagadot* catalás, pasando por esculturas románicas e góticas, artesonados mudéxares e manuscritos iluminados, constátase a persistencia deste instrumento nos repertorios visuais e culturais entre os séculos XII e XIV.

Estas taboiñas, representadas de forma sistemática como pezas rectangulares suxeitas firmemente coa man, amosan unha notable coherencia morfolóxica ao longo do tempo. En ningún caso aparecen penduradas de cordóns nin inseridas entre os dedos como as

castañolas modernas ou as *tejoletas* cervantinas, o que permite afirmar, desde unha perspectiva organolóxica, que estamos ante un instrumento distinto e anterior: un idiófono de colisión con características técnicas e simbólicas propias.

A reiterada presenza de mulleres —xoglaresas, bailarinas, figuras bíblicas ou anxos— como intérpretes destas taboiñas revela tamén unha dimensión de xénero significativa. A través delas maniféstase unha estreita vinculación entre ritmo, corpo e danza, visible tanto en escenas profanas como en contextos sacros, sen que iso implique contradición ningunha para a sensibilidade medieval.

Por último, a inclusión das taboiñas en espazos litúrxicos e devocionais —claustros, coros, artesonados de igrexas— demostra que este instrumento non foi un simple acompañante do popular ou marxinal, senón que formou parte activa do universo sonoro e icónico medieval. A súa posterior desaparición da iconografía no século XV parece responder a un cambio de sensibilidade estética e simbólica, máis ca a un rexeitamento explícito.

Así pois, este primeiro capítulo sente as bases para abordar na segunda parte do estudo aspectos máis técnicos, morfolóxicos e funcionais do instrumento, así como a súa progresiva substitución por outras formas de percusión manual a partir dos albores da Idade Moderna.

Daniel S. Polo. No día das letras galegas. 17 de maio do 2025.

Referencias bibliográficas

Álvarez, Rosario. *Las pinturas con instrumentos musicales del artesonado de la Catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de Las Cantigas.* Revista de Musicología, Vol. XI, nº 1, 1988.

Álvarez Martínez, Rosario. *El mundo musical bizantino a través de la mirada de los artistas plásticos.* Cuadernos del CEMyR, 25, 2017.

Arbor Aldea, Mariña. *Cancioneiro da Ajuda. Transcrición e notas*. Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric. Washington, DC, 2015.

Anglés, Higinio. *La música de las Cantigas de Santa María.* Barcelona: CSIC - Instituto Español de Musicología, 1943.

Aragonés Estella, Esperanza. *La imagen del mal en el románico navarro.* Gobierno de Navarra, 1996.

Ballester, Jordi. Los instrumentos musicales representados en la sillería Gótica del Antiguo coro de la Catedral de Girona. Revista de Musicología, vol. XLIV, nº 2. 2021.

Barceló Plana, Alba. *La il.lustració dels cicles bíblics en les Hagadot catalanes del període gòtic: un estudi iconogràfic.* Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2018.

Bonanni, Filippo. Gabinetto armonico pieno d´istromenti sonori. Roma, 1722.

Borrás Gualis, Gonzalo M. La *Techumbre Mudéjar de la Catedral de Teruel*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, nº 80-36. 1999

Camille, Michael. *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England.* Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Camps Cazorla, Emilio. *El arte románico en España.* Labor, 1935.

Capdepón, Paulino. *La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María. Cantigas y otras obras Alfonsíes.* Alcanate VII, 2010-11.

Cerchiari. *"Fea, Velha, sandia": Imagens da mulher nas cantigas de escánio e maldizer galego-portuguesas*. Sao Paulo, 2009.

Civera Marquino, Amadeo. *Techumbre Gótico-Mudejar en la Iglesia de Santa María o de La Sangre en Lliria*. Ayuntamiento de Lliria. Valencia, 1989

Cunha, Viviane. *A Soldadeira na língua dos jograis e dos trovadores.* Revista do CESP, Belo Horizonte, 2015.

Fernandez, Laura. *Cantigas de Santa María: fortuna de sus manuscritos.* Alcanate VI 2008-9.

Daniel S. Polo

Ferreira, Manuel Pedro. *O Som de Martin Codax: Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

García de la Cuesta, Dani. *Sobre tablas tañidas, su uso en Asturies, campanas, tsalaparta, y otros sones.* academia.edu 2009 actualizado a 2024.

Goldschmidt, E.D. *The Passover Haggadah: Its Sources and History.* The Jewish Publication Society, 2001.

Gómez Muntané, María Carmen. *La música medieval en España.* Kassel: Reichenberger, 2001.

Jiménez López, Jorge. *Sobre la iglesia de Santa María Magdalena de Tudela*. Príncipe de Viana. Año 76, nº 263. 2015.

La Biblia. Reina-Valera, 1960.

Layna Serrano, Francisco. La arquitectura Románica en la Provincia de Guadalajara. Aache, 2001.

Lopes, María Da Gracia Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses.* Editorial Estampa, 1994.

Marques Samyn, Henrique. *Feminilidades desviantes na lírica trovadoresca galego-portuguesa: Acerca de três cantigas sobre soldadeiras.* Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Revista Signum, vol. 20, nº 1, 2019.

Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares.* Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

Metropolitan Museum of Art. *Medallion with Youth Playing Pipe for Dancing Woman with Castanets (French, Limoges), Accession Number: 17.190.1032.* Nueva York. Consultado en 2024.

Morgan Library & Museum. *Morgan MS M.638: Crusader Bible / Maciejowski Bible.* Nueva York. Consultado en 2024.

Narkiss, Bezalel. *The Golden Haggadah.* British Library, 1997.

Narkiss, Bezalel; Cohen, Katrin Kogman-Appel. *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles: Spanish and Portuguese Manuscripts.* Oxford University Press, 1997.

Olañeta, Juan Antonio. *Las polémicas historiográficas sobre el románico en la primera mitad del siglo XX. Tres partes.* Revista Románico. Asociación Amigos del Románico, nº 12, 13, 14. 2011-12.

Ruiz Larios, Fátima. *La Danza de Miriam en la Hagadá Dorada*. Universidad de Barcelona, 2020.

Sánchez Márquez, Carles. *Docere nececissatis est, delectare suauitatis, flectere victoriae. El claustro de Santa María de L´Estany y La cultura visual profana del siglo XIII.* Codex Aquilarensis 27, 2011.

Sed-Rajna, Gabrielle. *Jewish Art.* Harry N. Abrams, 1997.

Vasconcellos, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda*. Halle A. S. Max Niemeyer, 1904. 2 vol.

Vazquez García, Tania. *A representación das soldadeiras nas cantigas de escarnio galego-portuguesas e na cultura visual románica*. Cuadernos de estudios gallegos, LXV. Nº 131, 2018.

Velasco Arnaldo, Begoña. *Iconografía musical en el claustro gótico de la Catedral de San Salvador de Oviedo*. Revista de Musicología, XXXII, 2009.

Videira Lopez, Graça. *O cancioneiro da Ajuda e a questao dos géneros*. Actas do Congresso Internacional " O Cancioneiro de Ajuda, cen años despois". Santiago de Compostela, 2005.

Villar Fernández, Alejandro. *Los instrumentos musicales en los pórticos de la Catedral de León.* Universidad de Oviedo, 2020.

VV.AA. *La catedral de Tudela.* Institución Príncipe de Viana, 2007.

VV.AA. *La cultura en la Europa del siglo XIII. Emisión, intermediación, audiencia*. XL Semana de Estudios Medievales. Estella, 2013.

Yarza Luace, Joaquín y Español Bertrán, Francesca. *El romànic català.* Fundación Caixa Manresa, 2007.

Zavala Arnal, Carmen Mª. *La danzarina contorsionada y el juglar músico: Una nueva mirada a un tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés*. Argensola, 125. 2015.

. *La mujer y la música a través de la escritura en el antiguo reino de Aragón (siglo XII)*. IX congreso virtual sobre historia de las Mujeres. 2017